

Introduction

L'enfant effacé
ou retrouver le fil d'une figure

*Il y a toujours un dé clic à l'origine de mes livres. Comme un
bouton que vous trouveriez dans la rue et qui vous donnerait
l'envie de faire une veste.*

Antonio Lobo Antunes

Qu'est-ce qu'une figure? À quel moment apparaît-elle? À quoi ressemble cet instant où une figure se manifeste? Par quel processus un bruit indistinct devient-il un son? Comment une simple chose devient-elle un signe, un objet de pensée chargé de signification?

La figure apparaît souvent comme un coup de foudre. D'abord, il n'y avait rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C'est une révélation, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi. Witold Gombrowicz a décrit ce moment précis de l'apparition d'une telle vérité dans son journal. Dans un extrait cité en préface à l'édition française de *Cosmos*, il identifie de façon résolument sarcastique cet instant:

Dans l'infinité des phénomènes qui se passent autour de moi, j'en isole un. J'aperçois, par exemple, un cendrier sur ma table (le reste s'efface dans l'ombre).

Si cette perception se justifie (par exemple, j'ai remarqué le cendrier parce que je veux y jeter la cendre de ma cigarette), tout est parfait.

Si j'ai aperçu le cendrier par hasard et ne reviens pas là-dessus, tout va bien aussi.

Mais si, après avoir remarqué ce phénomène sans but précis, vous y revenez, malheur! Pourquoi y êtes-vous revenu, s'il est sans signification? Ah ah! ainsi il signifiait quelque chose pour vous, puisque vous y êtes revenu? Voilà comment, par le simple fait que vous vous êtes concentré sans raison une seconde de trop sur ce phénomène, la chose commence à être un peu à part, à devenir chargée de sens...

— Non, non! (vous vous défendez) c'est un cendrier ordinaire.

— Ordinaire? Alors pourquoi vous en défendez-vous, s'il est vraiment ordinaire?

Voilà comment un phénomène devient une obsession¹...

On reconnaît d'emblée l'humour grinçant de Gombrowicz, mais la situation décrite rend compte des modalités d'apparition d'une figure. Celle-ci apparaît bel et bien dans ce regard qui s'attarde et qui tout à coup se met à construire un objet. Un objet de pensée dont la puissance lui vient de ce regard même qui le capte et le constitue. Une seconde de trop, dit Gombrowicz: voilà tout ce qui est requis pour qu'un cendrier se transforme en signe, en ce symbole obsédant qu'est une figure. Dans cette seconde, se loge l'intuition d'une vérité, d'une quête. Et l'obsession sur laquelle cette intuition peut déboucher signale que la figure, si elle se donne d'emblée comme vérité pour le sujet, demeure toujours essentiellement opaque, illisible. La figure est une vérité, mais qui doit encore être interprétée et dont les effets commencent à peine à se faire sentir. La figure attire et, en même temps, résiste au sujet qui se l'approprie; elle se présente comme une énigme qui inquiète, car exigeant d'être résolue, et rassure, parce qu'elle est déjà posée.

La figure est une énigme; elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation.

On retrouve dans *The Body Artist*, de l'écrivain américain Don DeLillo, un exemple simple, mais d'une incroyable efficacité, du processus de figuration au cœur de la constitution d'objets de pensée. Lauren, l'héroïne du roman, s'approche en voiture d'un village. Elle aperçoit entre les arbres un homme assis sur une véranda. Il est blond et son visage est large:

Elle perçut dans cette miette de temps, un infime quart de seconde peut-être, qu'elle le voyait en entier. La vie de cet homme s'ouvrit en grand sous son regard passager. Un homme paresseux et manipulateur, dans l'immobilier, dans les copropriétés avec vue, au bord d'un lac infesté de moustiques. Elle le connaissait. Elle le voyait jusqu'au tréfonds. Il était là, divorcé et obsédé par l'alcool, émotionnellement éloigné de ses enfants, de ses fils, deux fils, en blazer d'uniforme d'école privée, en un seul clin d'œil².

1. Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Paris, Denoël, 1966 [1965], p. 10-11.

2. Don DeLillo, *Body Art*, Arles, Actes sud, 2001, p. 72. «She felt in that small point in time, a flyspeck quarter second or so, that she saw him complete. His life flew open to her passing glance. A lazy and manipulative man, in real estate, in fairview condos by a mosquito lake. She knew him. She saw into him. He was there, divorced and drink-haunted, emotionally distant from his kids, his sons, two sons, in school blazers, in the barest blink.» (*The Body Artist*, New York, Scribner, 2001, p. 70)

Voilà une figure dans toute sa spontanéité: une construction imaginaire, une pensée qui se déploie à partir de presque rien, d'un regard porté sur une silhouette aperçue entre les branches. Lauren construit une vie entière sur la base d'un coup d'œil. Malgré sa fragilité, son caractère éphémère, cette figure s'impose non seulement à sa pensée, mais à la nôtre aussi, car nous parvenons sans peine à nous imaginer cet homme amer et désabusé. Or, cette figure ne repose sur rien, elle n'est qu'un jeu de l'esprit, une rêverie éveillée où s'aventure, quelques instants, la femme au volant de sa voiture. Il n'y a même pas d'homme sur la véranda. Comme le souligne le texte par la suite, au moment de passer devant la maison, Lauren comprend qu'elle «ne regardait pas un homme assis mais un pot de peinture posé sur une planche en équilibre entre deux chaises. Le pot jaune et blanc était son visage, la planche ses bras et quant au cœur et au cerveau de l'homme, ils étaient quelque part dans l'air [...]»³. La figure n'est jamais autre chose que cette construction imaginaire, plus ou moins motivée, qui surgit au contact des choses et des signes et qui permet la coalescence de pensées par ailleurs divergentes.

La projection de Lauren, ce musement initié par une perception furtive, montre bien que la figure apparaît toujours, pour le sujet qui s'en empare, comme un signe complexe, un objet de pensée ayant une configuration précise, composé d'un ensemble de traits et d'une manière d'être singulière (engageant, par exemple, sa propre logique de mise en récit et en images), impliqué dans des actes d'imagination et de représentation, faits pour soi ou pour autrui.

Le musement, il faut le préciser car le terme jouera un rôle prépondérant dans cet essai, est une errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu pur des associations qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de sa pensée. C'est un flot qui nous traverse jusqu'à ce que nous nous déprenions de lui, pour une raison ou pour une autre. Une forme de discours intérieur, dont la fonction n'est pas celle d'une dérive occasionnelle, mais bien celle du moteur de notre pensée⁴. Ce musement apparaît quand une figure séduit un sujet et se met à l'obséder. Muser, très précisément, c'est *se perdre dans la contemplation de figures*. Dans son amplitude la plus faible, le musement correspond à un simple égarement, une errance semblable à celle qui s'empare de Lauren au contact du pot de peinture. Dans son amplitude la

3. *Ibid.*, p. 72. «she was not looking at a seated man but at a paint can placed on a board that was balanced between two chairs. The white and yellow can was his face, the board was his arms and the mind and heart of the man were in the air somewhere [...]» (p. 70).

4. Le concept de musement a été défini par Charles Sanders Peirce, qui en a décrit le jeu dans «Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu» (la version française de ce texte se trouve dans l'essai de Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990. Le terme a été repris par Michel Balat dans *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2001. Le concept est au cœur de mon étude sur le labyrinthe et les formes de l'oubli dans «Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire», in Samuel Archibald, B. Gervais et Anne Martine Parent, *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal, Figura, n° 6, 2002, p. 13-64.

plus forte, il peut mener à la perdition. Deux exemples éloquents en sont les destins de Gustav von Ashenbach, obsédé par la figure de l'éphèbe qu'est, pour lui, le jeune Tadzio, dans *La mort à Venise* de Thomas Mann, et de Humbert Humbert, obsédé par la figure de la nymphette qu'est Lolita, dans le roman éponyme de Vladimir Nabokov⁵. L'un et l'autre personnages meurent de leur fascination pour une figure qui, dans un même mouvement, les enchante et les mène à leur fin. Je développerai plus en détail, aux chapitres un et deux, la description du musement; mais, on verra aussi que sa posture singulière est au cœur de la définition de la figure exploitée tout au long de l'essai.

Les exemples tirés de Gombrowicz et de DeLillo permettent d'identifier deux moments de l'apparition de toute figure: ceux d'apercevoir et d'imaginer. Il ne peut y avoir figure, en effet, que si un sujet identifie dans le monde un objet qu'il croit être chargé de signification. La figure ne se manifeste que dans cette révélation d'un sens à venir. De la même façon, elle ne se déploie que si le sujet dote ce signe de traits et d'un récit auquel il peut s'identifier et qu'il peut lui-même générer. La figure est le résultat d'une production sémiotique, d'une production imaginaire.

Avant de préciser les enjeux de cet essai, j'aimerais donner un troisième exemple d'apparition de figure. C'est *l'enfant effacé*, découvert dans *Disparitions* de Sophie Calle. Cet exemple, sur lequel je m'arrêterai un peu plus longuement, va permettre de montrer qu'une figure, pour se déployer, requiert non seulement d'être aperçue et imaginée, mais encore d'être manipulée. Imaginer une figure, c'est *manipuler une forme*.

Qu'est-ce que manipuler une forme? La question est complexe et cet essai entend l'explorer de nombreuses façons. D'emblée, on peut répondre que c'est la désigner, en développer l'image, chercher à comprendre son origine, la mettre en scène dans des situations variées, se perdre dans sa contemplation, s'y projeter tout entier puis se ressaisir et, ultimement, la représenter. La figure est un signe dynamique qui a la labilité de l'imaginaire. Et ses fonctions sont multiples: elle est un foyer de l'attention et, en tant que signe, elle sert d'interface et de relais, elle appelle et suscite des commentaires, elle sert de principe interprétatif. On verra à illustrer chacun de ces attributs. Mais, commençons d'abord par nous intéresser à l'enfant effacé.

L'enfant effacé

Dans *Hebdomeros*, récit publié en 1964, le peintre Giorgio de Chirico suggère l'exercice suivant: «[...] quand vous avez trouvé un signe, tournez-le et retournez-le de tous les côtés; voyez-le de face et de profil,

5. Thomas Mann, *La mort à Venise*, Paris, Fayard, 1971 (1922); Vladimir Nabokov, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955.

de trois-quarts et en raccourci; faites-le disparaître et remarquez quelle forme prend à sa place le souvenir de son aspect [...]»⁶. La figure est une telle forme qui se substitue à l'objet disparu, mais dont les contours restent toujours présents à la mémoire. D'ailleurs, les termes de figure et de forme sont, dans l'Antiquité romaine, des quasi-synonymes, de sorte que parler de l'un revient à parler de l'autre⁷.

La figure est une forme, mais une forme qui n'apparaît que sur la base d'une absence. Comme tout signe en fait, elle tient lieu d'un objet, désigné comme son référent, dont elle actualise l'absence, en tant que telle, tout en donnant l'illusion de sa présence. Mais cette présence est toute symbolique et, par conséquent, paradoxale. C'est la présence-absence. L'absent n'y est pas et pourtant il ne cesse d'y être, suscité par des paroles et des pensées, inscrit par sa figure. Comme l'a écrit Roland Barthes, parler de l'autre, l'imaginer, c'est tenir «sans fin à l'absent le discours de son absence», ajoutant que «l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire»⁸.

L'absence est au cœur des processus sémiotiques. Il n'y a signes et objets de pensée, il n'y a figures que parce que les objets du monde sont à distance. Toute mise en signe, qu'elle soit parole ou simple musément, est manipulation de cette absence qui perdure, jeu sur des figures qui ne disent rien d'autre que la fragilité de leur propre construction. Pour Barthes, l'absence, en tant qu'elle est un état et implique une durée, requiert d'être manipulée. Il faut, dit-il, «transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage [...] L'absence devient une pratique active, un affairément (qui m'empêche de rien faire d'autre); il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies)»⁹. La figure, en tant que signe dynamique, est le résultat d'une manipulation, de ce travail de l'imagination qui parvient à rendre présent l'absent et à faire perdurer cette présence précaire d'un autre jamais tout à fait là.

La figure est objet de pensée et, comme tout objet de pensée, sa réalité est évanescence, fragile. Et, pourtant, c'est sur cette base que notre pensée se déploie, que des actes de lecture deviennent autre chose que de simples progressions à travers des textes, mais des explorations au cœur des cultures, de la culture.

Ce rapport à l'absence est illustré d'extraordinaire façon par l'un des dispositifs textuels de Sophie Calle. L'artiste met en scène, dans *Disparitions*, une situation inusitée: au musée Isabella Stewart Gardner, à

6. Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, 1964, p. 52.

7. Dans *Figura*, Eric Auerbach nous rappelle que «issu de la même racine que *ingere* [modeler], *figulus* [potier, celui qui travaille l'argile], *fictor* [modeleur] et *effigies* [portrait], *figura* signifie, à l'origine, 'forme plastique'» (Paris, Belin, 1993, p. 9) Dans le *Grand Robert de la langue française*, l'entrée du terme «figure» atteste de sa très grande polysémie, de même que du lien qu'il entretient avec celui de forme (Paris, Dictionnaire le Robert, 2001, tome III, pp. 751-755).

8. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 21.

9. *Ibid.*

Boston, une série de tableaux ont été volés, des toiles de Rembrandt, de Manet, de Vermeer, de Degas, etc. M^{me} Gardner avait exigé, dans son testament, que rien ne soit touché après sa mort. «À la suite du vol,» nous dit Sophie Calle, «les espaces que les tableaux et les objets occupaient sont donc restés vides¹⁰.» Profitant de cette installation inusitée, l'artiste a demandé aux permanents du musée – conservateurs, gardiens et autres employés –, de lui décrire les œuvres disparues. Les toiles deviennent donc le prétexte à un investissement figural, et c'est dans ce contexte qu'apparaît la figure intrigante de l'enfant effacé¹¹.

Il faut dire que l'art de Sophie Calle consiste à faire surgir du quotidien des figures. Les objets de tous les jours, les carnets d'adresses, les lits, les téléphones, les photographies de vacances et d'anniversaires, les guichets automatiques, les lettres reçues et les robes servent, chez elle, de prétexte à ses récits et anecdotes. Ses proses, utilisées bien souvent comme légendes à ses photos et installations, parviennent en peu de mots à capter l'essence d'une situation et à en exploiter les dimensions symbolique et affective. Elle sait trouver dans le familier l'inattendu, le détail qui transfigure la situation en véritable théâtre. D'un rien, elle fait du roman. D'une singulière convergence d'éléments, elle conçoit des dispositifs textuels, petites narrations et récits inattendus, qui font image.

Hervé Guibert a dit qu'elle était une faiseuse d'histoire¹². Faire des histoires, on le sait, c'est embarrasser, compliquer indûment une situation, voire se fâcher sans motifs raisonnables. C'est aussi, au-delà des caprices, raconter, exploiter un détail, le mettre en scène et le transformer en motif. C'est convertir le *presque rien* en événement. Comme bien des minimalistes en littérature, Sophie Calle fait de l'amorce du processus de fictionnalisation son lieu d'intervention privilégié. Elle s'empare d'un matériau, qu'il soit biographique ou anecdotique, et le transforme en fiction. Or, ce travail procède par la création de *figures*. Il en est ainsi de l'un des textes de *Disparitions* qui laisse apparaître la figure d'un enfant effacé. Telle une figure dans le tapis, cet enfant hante l'œuvre de Rembrandt qui a été volée, un portrait peint en 1633 et intitulé «Portrait d'un couple».

Le dispositif de *Disparitions* est de nature essentiellement intermédiaire¹³: il est composé d'une photographie de l'espace laissé

10. Sophie Calle, *Disparitions*, Arles, Actes sud, 2000. P. 11.

11. Sophie Calle reproduit le même dispositif textuel dans *Souvenirs de Berlin-Est* (Arles, Actes sud, 1999) et *Fantômes* (Arles, Actes sud, 2000). Les trois livres sont d'ailleurs réunis par l'éditeur en un coffret qui porte un titre révélateur, *L'absence*.

12. Hervé Guibert, «Panégeryque [sic] d'une faiseuse d'histoire», in *Sophie Calle, à suivre*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991, non paginé.

13. Les dispositifs de Sophie Calle sont intermédiaires car ils croisent les systèmes de représentation et font se répercuter les contenus d'un média à l'autre. Ses outils sont habituellement le livre, la photographie, le film, l'installation et la performance. Elle recycle des vieux papiers, s'empare de photographies brûlées trouvées sur les lieux d'un sinistre, construit une œuvre à partir de saynètes captées par les caméras de surveillance de guichets automatiques, s'approprie des témoignages, publie ses échanges épistolaires,

vacant suite au vol de la toile (mur recouvert d'une tenture et devant lequel trois chaises ont été placées), d'une reproduction d'un cadre dans lequel les douze témoignages ont été transcrits, de l'étiquette identifiant la toile et indiquant la date du vol (18 mars 1990), ainsi que de la traduction française des douze témoignages recueillis, textes mis bout à bout et séparés uniquement par de très discrets losanges. Sophie Calle ne commente pas les témoignages, elle les transcrit et les agence. Par contre, sa contribution est déterminante, car leur disposition favorise le déploiement d'un drame d'un grand pouvoir symbolique.

Les deux premiers témoignages sur le portrait convergent vers l'expression d'une inquiétante étrangeté. L'homme et la femme peints par Rembrandt paraissent distants. L'homme est dit regarder vers le spectateur, tandis que la femme ne regarde personne. Tout semble impersonnel et statique. Ils sont, déclare le deuxième témoin, dans des mondes différents: «On ressent,» dit-il, «une grande impression de solitude, bien qu'il y ait deux personnes. Cela donne au tableau une qualité mystérieuse parce que vous ne pouvez pas vraiment comprendre ce manque de contact. Qu'est-ce qu'ils regardent¹⁴?»

Où se porte, de fait, leur regard? Où se porte le nôtre, lecteurs de ces *Disparitions* de Sophie Calle? L'absence de la toile suscite une parole, un témoignage qui petit à petit reconstruit une forme, une figure, celle d'un portrait subtilement bancal où le froid et la séparation l'ont emporté sur le sentiment amoureux. Le portrait porte les traces, en creux, d'un drame qui divise les époux. Nous n'avons aucune difficulté à reconstituer la scène, même si nous n'avons droit qu'à des témoignages succincts. Nous connaissons assez Rembrandt pour nous imaginer les stricts vêtements noirs des deux époux, le caractère sombre de leur portrait et le froid que l'absence de relation entre les deux dégage.

La toile, apprend-on rapidement, a été modifiée. Quelque chose se cache sous la surface du tableau disparu. Une absence à un double titre. Le troisième témoignage explique en effet que: «Quand ils ont examiné le tableau aux rayons X, ils ont trouvé un enfant entre les deux personnages, tenant la main de sa mère et serrant très fort ce qui ressemblait à un fouet¹⁵.» L'étrangeté de la toile provenait donc d'une altération. Une figure avait été effacée. Celle d'un enfant, suite à sa mort peut-être. Car on ne sait ce qui est arrivé.

Cette présence de l'enfant effacé est répercutée sur les prochains témoignages: «Quand vous saviez qu'il y avait un enfant,» dit le quatrième témoignage, «jouant entre eux, vous aviez l'impression qu'un fantôme était présent. Le tableau devenait plus profond. Il prenait une autre dimension¹⁶.» Quant au huitième, il déclare qu'ils «ont enlevé le petit

pille des carnets d'adresses et se fait prendre en filature. Les éléments du quotidien deviennent le matériau brut de ses œuvres.

14. Calle, *Disparitions*, op. cit., p. 24.

15. *Ibid.*, p. 24.

16. *Ibid.*

garçon après que le tableau eut été peint, de sorte que leurs visages ne paraissent pas tristes ni affligés, puisque l'enfant était là, au début¹⁷.»

Les témoignages, en fait, ne concordent pas sur l'attitude des époux. Les uns les voient comme des êtres déchirés et déjà en rupture, malgré le tableau qui les réunit de force; les autres les décrivent comme des parents attentionnés, la femme surtout, qui apparaît comme étant «très maternelle», «vivante», «convenable, solide et bien nourrie. Quelqu'un qui se soucie de votre avenir et avec qui vous pourriez passer la vie entière¹⁸.» Les opinions divergent selon la connaissance qu'ont les témoins de l'effacement de l'enfant, de même que selon leurs mécanismes d'identification, projetant sur les personnages représentés insécurités et doutes.

À la lecture de ces témoignages, nous avons à nous figurer sur un tableau disparu la trace d'un enfant effacé de la toile; et encore, à comprendre comment se représentent le tableau ceux qui l'ont côtoyé, selon leur connaissance de son histoire, leur perception esthétique et leur processus d'identification. Nous reconstruisons une scène aux multiples péripéties.

D'ailleurs, il n'y a pas une toile, mais deux. La première est le portrait d'une famille avec enfant. La deuxième représente un couple étrangement distant. Décalage évidemment consécutif à la disparition de l'enfant. Comme quoi une absence devient aisément un signe. En fait, il y a une troisième toile qui apparaît dans les témoignages: celle de l'enfant effacé. Une toile où la distance entre les époux cache une tragédie que le palimpseste révèle par le biais d'un effacement. Un enfant a disparu et la toile elle-même, dans le déséquilibre des volumes présents, ce subtil dysfonctionnement, en ressent les contrecoups. À cette troisième toile s'en ajoute même une quatrième, qui est le tableau volé et l'enfant disparu dont le mystère semble à jamais scellé.

En tant que lecteurs, nous reconstruisons la toile, projetant sur le canevas de notre esprit le destin tragique d'une famille auquel répond celui tout aussi dramatique d'une œuvre d'art. Car il ne reste plus dans le musée que l'espace laissé vacant par la disparition du tableau. La toile et l'enfant ont fini par se rejoindre dans l'absence. Leur destin s'est entremêlé par l'effet d'une surprenante contamination. De tous les tableaux qu'il y avait à cambrioler, il a fallu que l'un de ceux choisis porte sous son vernis une disparition.

L'enfant n'est plus que disparition: disparition de la vie de ses parents, disparition du portrait, disparition de la toile *elle-même*. Et pourtant, malgré toutes ces strates d'absence, cet enfouissement de plus en plus profond, l'enfant effacé s'impose comme figure. Étonnamment, la disparition du tableau vient rendre apparente celle de l'enfant. Le vol

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 25.

incite à la réminiscence, qui ne peut que s'attarder sur le drame au cœur de la scène amputée.

L'intervention de Sophie Calle défait en quelque sorte celle de Rembrandt. Elle vient rendre apparent, par sa mise en texte des témoignages, ce que le peintre avait réussi à camoufler. Ce que l'image cachait, les mots le révèlent, dans sa complexité même. Car, à n'en pas douter, la figure de l'enfant effacé est une entité sémiotique d'une surprenante complexité. Elle s'articule autour d'un centre vide, l'enfant que plus personne ne peut voir, que les parents eux-mêmes ne voulaient plus voir. Et cet objet de pensée est caractérisé par une *manière d'être singulière*, ainsi que par sa *propre logique de mise en récit et en images*.

La manière d'être est la revenance, ce défi à l'oubli lancé par la figure de l'enfant. La toile est habitée par un fantôme qui, maintenant que le tableau lui-même s'est évanoui, est seul présent. D'une manière ou d'une autre, disait le quatrième témoignage, «l'esprit de l'enfant disparu éclairait d'une tonalité mélancolique le tableau¹⁹.» Et seul maintenant cet esprit perdure, trace s'il en est d'un drame au cœur de la représentation. Nous ne voyons pas l'enfant effacé, mais lui nous regarde. Tapi sous une couche de peinture, un voile qui le dissimule, il nous observe. Il attire notre attention sur son mode de présence singulier. Le dispositif de Sophie Calle nous amène à manipuler son absence et à ouvrir une scène où ses causes et raisons pourront être ressassées. Et l'on fait si bien qu'à la fin nous ne voyons plus que le revenant. Le portrait s'est obscurci au profit d'une image fantasmée, dont la puissance vient justement de son invisibilité. L'absence du signe n'est pas une défaite, mais un appel à son remplacement. Le mur vide du musée devient le blanc d'un texte que nous nous empressons, dès l'instant où nous l'avons aperçu, de combler.

Il y a là un drame à imaginer, drame dont nous ressentons les répercussions malgré notre éloignement de la scène initiale. Il est au cœur d'une mise en récit qui donne à la figure de l'enfant effacé toute sa force. Or, cette force ne tient pas à la tragédie des parents ou au sort tragique de l'enfant, mais au destin de la toile, à son parcours inhabituel. La figure est dense d'une série d'énigmes qui donnent lieu, chacune, à un récit potentiel, à un développement narratif: pourquoi les parents ont-ils demandé que la figure de leur enfant soit effacée du portrait? Quelle tragédie couve sous cette décision draconienne? Comment s'y est pris Rembrandt? Quel destin a connu sa toile au cours des siècles? Qui est cette Isabella Stewart Gardner, dont la collection est à l'origine du musée? Connaissait-elle l'existence de cet enfant effacé? Comment le vol a-t-il été commis? Où se trouve actuellement la toile? Chez quel collectionneur? Comment a été prise la décision de laisser vides les murs sur lesquels les tableaux avaient été accrochés? Pourquoi avoir pris au pied de la lettre, c'est-à-dire tout sauf de manière figurée, l'exigence de maintenir tel quel

19. *Ibid.*, p. 24.

le musée, stipulée dans le testament de Mme Gardner? Comment Sophie Calle a-t-elle appris cette disposition particulière, choisissant en fait de l'inscrire au cœur d'un dispositif textuel?

La figure de l'enfant effacé comprend toutes ces questions, tous ces récits à venir. Le revenant ne fait pas que hanter un tableau, il en marque le destin, comme si *Disparitions* de Sophie Calle avait été anticipé, seule façon d'effacer son absence de la surface de la toile. Il fallait que le tableau disparaisse pour que l'effacé y resurgisse, sous forme de témoignages, et s'impose comme sa figure essentielle. Ce mouvement paradoxal ressemble à ce que Walter Benjamin avait décrit comme un cas de *déjà vu*.

On a souvent décrit le *déjà vu*. Est-ce que la formule est vraiment heureuse? Ne faudrait-il pas parler d'événements qui nous parviennent comme un écho dont l'appel qui lui donna naissance semble avoir été lancé un jour dans l'obscurité de la vie écoulée. [...] C'est un mot, un bruissement, un coup sourd qui a le pouvoir de nous appeler à l'improviste dans le tombeau glacial du passé, de la voûte duquel le présent semble nous revenir comme un simple écho²⁰.

C'est un mot, un bruissement, dit Benjamin, mais c'est aussi une figure, qui surgit du passé pour s'imposer à notre attention, *déjà vu* d'autant plus prégnant qu'il entre en résonance avec nos préoccupations du moment. La figure est en ce sens soumise à une double distance, le proche et le lointain, mais un proche qui ne cesse de se dérober et un lointain qui réapparaît avec la force d'un refoulé.

De quoi nous parle la figure de l'enfant effacé? De nous, évidemment, par personne interposée, puisqu'elle n'est rien d'autre que ce nous y avons mis sans y penser. Ce qui s'ouvre, quand une figure apparaît, c'est un théâtre du sens, qui met en scène nos peurs et désirs, c'est aussi une forme qui leur sert de support et qui leur permet de se déployer, nous fascinant par la force de leurs jeux, nous intimidant aussi par le caractère pénétrant du regard qu'ils jettent sur nous. Nous avons tous à nos côtés un enfant effacé qui n'arrête pas de faire des histoires. Il ne dit rien et, pourtant, il ne cesse de nous apostropher, tenant le discours de sa propre absence – mais de ces absences qui ne s'oublient pas. De ces absences que rien n'efface.

Retrouver le fil

Mais, peut-on encore se demander, à quelles interprétations la toile de Rembrandt a-t-elle été soumise? Quel est l'impact du dispositif de Sophie Calle sur le contenu du portrait? On se doute bien que les témoignages des

20. Walter Benjamin, «Enfance berlinoise», in *Sens unique*, Paris, Les lettres nouvelles, coll 10/18, 1988, p. 34.

permanents du musée n'en ont offert qu'une version subjective, soumise à toutes sortes de tensions et de torsions; mais, à quels déplacements ont-ils donné lieu? Ces questions peuvent se résumer en une seule interrogation: où était l'enfant avant son effacement?

La confrontation entre la toile, reproduite dans des catalogues raisonnés, et les témoignages laisse transparaître d'inattendus dysfonctionnements qui confirment la part d'interprétation de toute description. Si la situation des parents décrite par les témoins respecte globalement la composition de la toile – l'homme est bel et bien debout, la femme, assise, et la relation entre les deux paraît distante, comme si un monde les séparait –, la place du fils est, quant à elle, des plus précaire. Ainsi, le troisième témoignage déclare que l'enfant tenait «la main de sa mère et [serrait] très fort ce qui ressemblait à un fouet²¹.» Si l'on ne peut rien dire sur le fouet – sinon que ce détail s'oppose au quatrième témoignage selon lequel c'est plutôt un hochet que l'enfant tenait –, on peut affirmer par contre qu'en aucun cas pouvait-il tenir la main de sa mère. L'espace entre les époux est insuffisant pour qu'un enfant puisse s'y glisser et la main droite de la mère repose sur l'accotoir de son fauteuil.

Selon le quatrième témoignage, l'enfant était, de plus, assis sur une chaise. Or, la seule chaise présente dans le portrait est éloignée de la mère. L'enfant ne pouvait donc pas y être assis et jouer, en même temps, entre ses parents. Selon le cinquième témoignage, la chaise a été peinte à sa place. À la lecture du dispositif de Sophie Calle, l'indétermination est complète: l'enfant était-il debout ou assis sur la chaise? Celle-ci était-elle présente dès le début ou a-t-elle été peinte pour camoufler son effacement? En examinant la toile, on est tenté de conclure que la chaise a été ajoutée après coup: le peintre a dû remplacer un volume par un autre pour ne pas déséquilibrer totalement la composition.

Le portrait montre en effet que, malgré ce que les troisième et quatrième témoignages affirment et que n'infirmement aucunement les autres descriptions, l'enfant n'était pas «entre ses parents». Il n'était pas, selon la définition la plus générale de la préposition, dans cet espace qui sépare les époux. En fait, les trois n'étaient pas sur un même plan, mais constituaient un triangle, dont l'enfant était le sommet supérieur. Chacune des figures occupe un espace distinct sur la toile: le père est en retrait et au centre, quoique légèrement décalé sur la gauche²², la mère occupe le coin droit, à mi-chemin entre les deux figures et relais nécessaire entre elles (tant aux plans pictural que familial), et l'enfant est à l'avant plan, dans le coin gauche. Il était en représentation. Si l'homme est ouvert sur le monde – son regard l'indique et la mappemonde à sa droite le confirme –, la mère

21. Calle, *Disparitions*, op. cit., p. 24.

22. Le tableau est divisé en deux parties à peu près d'égales dimensions: la droite, où le noir prédomine et qui est occupée presque exclusivement par la mère assise; et la gauche, plus claire, où se retrouvent le père et le fils. Si le premier semble indifférent au second, les deux partagent un même espace. Leur contiguïté physique les rapproche et assure la relation.

portait, quant à elle, toute son attention sur l'enfant. Son regard maternel, selon les témoignages, et son visage de mère faisaient de ce portrait, par ailleurs austère, une scène familiale suscitant l'empathie.

La disparition de l'enfant déconstruit par contre ce regard qui, de fait, paraît énigmatique. Que regarde exactement la femme? Les témoignages ne l'indiquent pas de façon précise: «Elle ne regardait personne»; elle «regarde dans le vide»; «La femme avait un regard lointain, mais elle ne regardait pas hors du tableau, elle regardait probablement l'enfant²³». Le foyer est soumis à des variations. Or, justement, comme l'enfant a été effacé, la mère ne regarde plus rien. Elle contemple le vide et son regard se perd dans un espace qui a été littéralement déconstruit. Elle est à mi-chemin entre l'attente et l'oubli. Sa descendance est devenue une absence que ses yeux identifient presque par l'absurde. Quelque chose attirait son attention qui ne pourra jamais être récupéré. Elle semble se perdre dans la contemplation d'une figure qu'elle seule parvient encore à discerner. Mais cet objet n'est plus dans le monde, il est devenu un pur objet de pensée sur lequel elle muse. La dimension énigmatique de son regard s'explique par le musément dans lequel la disparition de l'enfant l'a plongée.

Où était l'enfant effacé? Le portrait montre qu'il n'occupait pas un espace intercalaire entre ses parents, mais au contraire un lieu privilégié, un sommet, et sa disparition ouvre le triangle familial sur un vide. À sa place, il ne reste plus qu'une chaise inoccupée. L'enfant regardait-il sa mère ou le monde s'ouvrait-il à ses pieds, comme pour son père? Était-il habillé de noir, comme ses parents, ou portait-il des vêtements de la même couleur que le coussin de la chaise dont le rouge pourrait être une référence voilée à son effacement? La chaise, à tout le moins, signale l'absence de l'enfant. Elle n'a pas été peinte de face, mais de l'arrière. Elle est en fait tournée littéralement vers la mère et elle est vide. De ces vides qui ouvrent l'esprit aux mystères de l'absence. Et si la mère ne regarde pas la chaise, celle-ci par contre la regarde. Elle lui fait face. Elle est un signe qui ne signifie véritablement que pour elle, un signe motivé par cette relation de filiation supprimée.

La chaise inoccupée du portrait de Rembrandt est un appel discret à l'imagination et à la refiguration. À nous de transformer ce vide en signe d'une absence. À nous d'y asseoir un enfant et d'imaginer une figure qui saura répondre au regard admiratif de la mère.

Figures, lectures

Apercevoir, imaginer et manipuler une forme: ces gestes sont au cœur de la réflexion menée dans cet essai sur les modalités d'apparition de la figure. Comme ces gestes l'indiquent, la figure n'existe pas en soi, elle

23. *Ibid.*, p. 24-25.

n'est jamais que le résultat d'un travail, d'une relation, voire d'une projection. C'est une forme dont on s'empare et que l'on manipule. Elle est, pour cette raison, un signe d'un grand dynamisme. Elle tire à soi et attire. Elle est ce quelque chose dont on se fait une idée et qui, du même coup, s'inscrit dans des entreprises de compréhension et d'interprétation.

En tant que signe, la figure est une marque concrète, un texte, une image ou une trace²⁴. Le pot de peinture, le cendrier et le corps effacé d'un enfant révélé par les rayons x montrent, par leur hétérogénéité, que tout peut servir de point de départ à un investissement figural. Tout peut devenir une obsession, à la Gombrowicz, y compris une absence. Et en même temps, ces exemples signalent qu'il ne peut y avoir de figure sans trace, sans un objet quelconque qui lui assure une existence, un fondement. C'est la *figure-trace*. La figure aperçue du point de vue de son inscription. Elle est l'objet d'un saisissement initial.

En tant que signe, la figure est aussi, en second lieu, un objet de pensée. Si elle tire son origine d'une situation, d'un lieu ou d'un personnage, ceux-ci s'imposent alors comme *foyers de l'attention*. Ils ne restent pas de simples éléments d'une représentation, mais, s'en détachant en quelque sorte, engagent leur propre processus symbolique. La figure est l'objet d'un dessaisissement, d'une perte de soi dans la contemplation de sa forme. Elle devient facilement une obsession. C'est la *figure-pensée*, la figure aperçue du point de vue des images et des idées qu'elle suscite.

En tant que signe, la figure est déterminée, en dernier lieu, par un ensemble de savoirs. Nous faisons exister la figure, nous nous perdons dans sa contemplation et, surtout, nous entretenons sa mémoire. Quand nous nous approprions une figure, nous la mettons en relation avec d'autres formes symboliques, nous l'intégrons à notre imaginaire, nous l'interprétons en fonction de nos connaissances encyclopédiques et lexicales, de nos expériences personnelles, de notre représentation du monde²⁵. Elle devient l'objet d'un ressaisissement, qui prend la forme d'une énonciation. C'est la *figure-savoirs*, la figure aperçue du point de vue des connaissances requises pour l'expliquer et l'interpréter.

La figure se présente donc à la fois comme trace, objet de pensée et ensemble de savoirs. Je reprendrai cette triple perspective de description dans ma définition de trois personnages conceptuels: ceux de scribe, de

24. Pour J. Hillis Miller, la figure a cette «capacité mystérieuse, source de toute production et lecture de signes, de toute organisation distincte de matière, de marques sur la matière ou de marques laissées par la matière elle-même – la forme d'un corps humain ou des lignes tracées dans le sable – d'être appréhendée comme renvoyant à autre chose qu'elle-même, la forme de ce corps pour une personne, le chiffre cinq pour le concept de «cinquièmeté», et ainsi de suite.» (*Ariadne's Thread. Story Lines*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 227; traduction personnelle).

25. Rachel Bouvet dit, à cet effet que les figures représentent des «réseaux sémiotiques reconnus et réactivés par la lecture des textes. Le processus de figuration donne naissance à des constructions imaginaires qui se fixent, grâce au poids de l'habitude, dans les cultures, dans les imaginaires collectifs.» («Trois variantes de la figuration du désert: le nomade, l'anachorète, le vide», *La représentation du désert*, H. Abdelkéfi, éd., Tunisie, Université de Sfax, 2002, p. 74)

museur et d'interprète. Ces personnages permettent en effet de décrire la relation complexe qui se déploie au contact d'une figure. Le museur illustre le travail de l'imagination, nécessaire à toute pensée et au déploiement d'une figure; le scribe, la relation singulière qui se développe quand une pensée quitte le domaine du possible pour s'actualiser; et enfin l'interprète, le travail d'élaboration de significations complexes effectué à partir de ce matériau. La définition de ces trois personnages conceptuels est développée dans la première partie de l'essai, intitulée «Préfigurer». J'y pose les bases d'une réflexion sur la lecture et ses liens à la figure, qui servira de fondement aux deux autres parties.

De ces trois personnages, c'est le museur, qui sera au centre de mes préoccupations. Celui pour qui la figure est un objet de pensée. C'est que la figure ne sera pas abordée ici principalement du point de vue de son interprétation et de ses significations, ni même de son écriture et de ses traces, mais de son expérience immédiate et première. Elle sera étudiée du point de vue du sujet qui se perd dans sa contemplation. Évidemment, l'un ne se pense pas sans les autres, ces aspects sont inséparables; mais, jusqu'à présent, les figures ont surtout été étudiées du point de vue des savoirs qui les définissent ou de ses traces, et mon intention ici est d'explorer une troisième voie.

Dans le premier cas, celui des savoirs, les figures sont des formes stables, des modèles – des types humains caractéristiques ou des personnages remarquables. Elles sont l'objet d'un savoir dûment constitué. Elles servent souvent de points de départ d'études thématiques qui cherchent des régularités dans les représentations littéraires, artistiques ou cinématographiques. Elles sont dites alors participer d'un imaginaire collectif, dont la culture devient le dépositaire et qu'elle rend disponible par un ensemble de dispositifs. Les travaux en ce sens sont innombrables et ils permettent de comprendre comment, sur la longue durée, une culture se déploie.

Un ouvrage tel que le *Dictionnaire des mythes littéraires*, dirigé par Pierre Brunel²⁶, offre un bel exemple de cette perspective sur la figure. Il se présente comme un répertoire de figures mythiques, définies historiquement et présentées dans leurs multiples actualisations. Thésée, Hermès, Artémis et Œdipe y sont étudiés et décrits de façon exhaustive. C'est un merveilleux outil de travail qui transmet un savoir essentiel pour la compréhension des figures qui y sont répertoriées. On comprend qu'elles sont dotées de caractéristiques précises qui, même si elles se modifient avec les siècles et les emprunts, restent malgré tout stables et permettent de reconnaître leur présence, même dans des cas de diffraction importante. La figure est dotée d'un ensemble de traits et d'une logique de mise en récit et en images par lesquels on l'appréhende et qui peuvent être

26. Pierre Brunel, dir., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

l'objet d'une description formelle, d'un travail d'analyse et d'interprétation.

Un tel savoir ne doit pas faire oublier que ces figures, pour être bel et bien des figures, requièrent d'être l'objet d'un processus d'appropriation. Un idiot peut bien être mis en scène dans un roman – qu'il soit de Fiodor Dostoïevski (*L'Idiot*), de William Faulkner (*The Sound and the Fury*), de John Steinbeck (*Of Mice and Men*), de Jerzy Kosinski (*Being There*), de Winston Groom (*Forrest Gump*), de Paul Auster (*City of Glass*) ou de Don DeLillo (*The Body Artist*) –, il ne devient une figure qu'à partir du moment où un lecteur s'en empare pour le constituer en signe autonome et s'en servir comme base de ses propres projections et lectures, comme point de départ d'un processus symbolique²⁷. Une figure qui n'est pas investie, qui n'est pas intégrée à un processus d'appropriation, perd cette dimension symbolique qui la caractérise et redevient un simple personnage, une entrée dans un dictionnaire.

Cherchant à mettre de l'avant cette relation singulière qui s'engage entre un sujet et une figure, avant toute question liée aux savoirs impliqués dans sa constitution même, je vais concevoir l'imaginaire, tout au long de cet essai, non pas comme un répertoire, un ensemble d'unités culturelles disponibles pour une communauté donnée, mais comme une *interface*. L'imaginaire est l'interface par laquelle un sujet a accès et s'approprie des éléments de la culture. Il est une médiation dont le travail transparaît dans des figures. Celles-ci sont découvertes au contact des textes (que ce soient des textes littéraires ou, de façon plus large, le texte du monde), mais leur rôle n'est pas qu'un simple révélateur de la présence de l'imaginaire. Elles suscitent des interprétations; elles servent de fondement à des quêtes, qui tournent parfois à l'obsession, et à des processus de création littéraire et artistique. Dans la deuxième partie de cet essai, intitulée «Figurer», j'explorerai en ce sens trois exemples de figures, celles de l'idiot (chapitre trois), du mythomane (chapitre quatre) et du livre (chapitre cinq), tentant de cerner à quelles modalités d'appropriation singulières elles donnent lieu. Ce ne sont pas les savoirs mis en jeu par leur interprétation qui vont surtout attirer mon attention, ce sont l'expérience et le bouleversement

27. Le processus symbolique est de nature intégrative et est lié, selon Gilles Thérien, au fait que la portée du sens produit, dans notre rapport aux signes et aux textes, ne se limite pas à la seule situation qui l'a vu apparaître, mais se déploie en fonction des savoirs en jeu. Comme il l'écrit, les résultats partiels d'un travail d'interprétation «sont intégrés dans des systèmes de signes plus vastes qui s'appliquent à un plus grand nombre d'objets. Ces systèmes sont structurés et mettent en réseau des formes symboliques. Le mot symbolique a ici son importance parce qu'il met en lumière que ces systèmes de signes ont une valeur référentielle en tant que hiérarchies, systèmes scientifiques, savoirs, pratiques, rituels, idéologies ou imaginaires. Le symbolique met l'accent sur le fait que le sens produit n'est pas uniquement un signe de l'interface, une entité abstraite et classable mais bien aussi une force, une action en puissance qui saura servir dans d'autres circonstances que celle de la lecture.» («Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. XVIII, n° 2, 1990, p. 75) C'est par le processus symbolique que la lecture, par exemple, passe d'un acte individuel et privé, qui se réalise en deçà des bornes matérielles du livre, pour s'inscrire dans le champ plus vaste des interrelations culturelles.

auxquels elles conviennent les sujets qui les font apparaître. À quel type d'obsession donne lieu la figure? À quel processus de création? À quelle dynamique?

Dans le deuxième cas, celui des traces, les figures sont avant tout des procédés textuels, des modalités d'inscription. Comme le signale Martin Lefebvre, l'extension du terme «figure» est grande et recouvre un ensemble important de pratiques:

Dans le langage courant, la figure désigne les traits du visage ou l'aspect extérieur du corps; dans le domaine des arts, elle désigne les représentations visuelles d'objets, de personnages, les statues; en psychologie gestaltiste, elle renvoie à ce qui s'oppose perceptuellement à un fond; en géométrie, elle désigne un tracé dans l'espace; en logique, elle désigne les différents aspects du syllogisme; en danse, elle désigne une chorégraphie; en rhétorique, elle désigne tantôt certains procédés de style et de construction du discours, tantôt les tropes; tandis qu'en littérature elle s'oppose à l'usage littéral du langage²⁸.

La figure est une forme et c'est dans cette perspective, la plupart du temps, qu'elle est abordée. Les savoirs impliqués par sa production ou réception, les mécanismes d'appropriation et de projection requis pour la faire exister sont subordonnés à ses modes de présence, de production et de réception.

Marc Vernet, par exemple, présente la figure, dans son étude des formes de l'absence au cinéma, comme un ensemble signifiant hétérogène. Cette définition est proposée dans une perspective rhétorique. La figure y est abordée comme un procédé, une stratégie de représentation. Elle implique: «d'une part l'existence, par-delà les variables, de constantes dans la configuration qui se manifeste à travers l'histoire du cinéma, d'autre part des relations complémentaires entre cet ensemble hétérogène mais stable et la place qu'il occupe dans différentes fictions²⁹». C'est une configuration. Une «figure figurée», au sens de Georges Didi-Huberman, qui entend par ce terme «la forme, l'aspect, l'*eidōs*³⁰». Or, c'est la «figure figurante³¹», la figure en suspens, en train d'apparaître et de se présenter à l'esprit du sujet qui est visée ici. C'est la figure en tant qu'expérience.

Une étude, comme celle d'Evelyne Grossman sur la défiguration, très proche par ses thèmes des analyses effectuées ici, exploite aussi cette dimension rhétorique de la figure. Elle le fait cependant du point de vue de son expérience. La «figure figurante» y est décrite, par contre, en fonction

28. Martin Lefebvre, *Psycho – de la figure au musée imaginaire*, Montréal/Paris, L'Harmattan, 1997, p. 113.

29. Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1988, p. 6.

30. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 88.

31. *Ibid.*

de sa disparition, de sa défiguration. Grossman entreprend de définir les «écritures défigurées³²», qui défont les habitudes par lesquelles se déploient les figures stabilisées de la langue et de ses pratiques. Les recherches de Grossman sur Artaud, Beckett et Michaux montrent comment l'écriture peut dissoudre des formes et, ce faisant, les ouvrir à l'imaginaire.

Je m'intéresserai à mon tour à la défiguration, entre autres dans la troisième partie, «Défigurer». Je reprendrai l'assertion de Grossman, selon laquelle la défiguration est une «force de déstabilisation qui affecte la figure, en bouleverse les contours stratifiés³³»; je l'aborderai cependant du point de vue de l'objet de pensée que la figure incarne, et par conséquent de la représentation à laquelle elle est soumise. Je m'intéresserai au processus de transformation des figures. Je tâcherai de décrire la différence entre un personnage et une figure et explorerai la question de la stabilité des traits de toute figure (chapitre six). Que se passe-t-il quand une figure est transportée d'un média à un autre, dans le cas d'une adaptation cinématographique, par exemple (chapitre sept)? Ou encore, qu'advient-il quand une figure subit une dégénérescence et amorce la demie vie des formes devenues désuètes (chapitre huit)?

Pour résumer la différence essentielle entre la posture proposée ici et les autres perspectives sur la figure, je dirai que ce n'est pas le scribe et sa façon de défigurer la langue qui m'intéressent avant tout, ni même l'interprète et les savoirs qu'il peut déployer pour en maîtriser la forme – même si ces aspects restent incontournables et participent pleinement de toute réflexion sur l'imaginaire –, mais le museur et ses modalités de manipulation des figures. Mon parti pris est de traiter la figure comme une expérience. Une relation au monde et à ses signes.

La voie que je vais suivre a été ouverte par les travaux de Gilles Thérien sur l'imaginaire et ses figures, sur les images mentales et leur rôle dans l'acte de lecture³⁴. D'autres ont déjà exploré cette avenue, je pense notamment à Rachel Bouvet, à Martin Lefebvre et à Daniel Vaillancourt, et on trouvera dans les pages qui suivent l'écho de discussions tenues au fil des ans.

L'essai a été écrit dans le cadre des travaux de *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire de l'Université du Québec à Montréal. Les nombreux échanges qui ont mené à la création du Centre et au développement de son programme de recherche sont au cœur des travaux présentés ici. Les définitions formulées n'engagent que moi, mais

32. Evelyne Grossman, *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, 2004, p. 48.

33. *Ibid.*, p. 19.

34. Parmi les nombreux articles, on peut citer: «Les images sous les mots», in *Aux frontières du pictural et du scriptural*, Eva Le Grand, dir., Québec, Nota Bene, 2000, pp. 255-274; «Le theōros et l'image», *Text*, Toronto, University of Toronto Press, vol. 17/18, 1995, pp. 159-194; «L'Indien du discours», in *Figures de l'Indien*, G. Thérien, dir., Montréal, Éditions Typo, 1995, pp. 11-31.

elles ont été proposées dans ce contexte institutionnel d'une grande vitalité. L'essai est aussi le résultat de programmes de recherche, subventionnés les uns par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC), les autres par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), que je tiens à remercier pour leur aide.

Certains séminaires d'études supérieures ont servi de laboratoire aux réflexions menées ici. Je pense notamment à trois séminaires donnés en études littéraires et en sémiologie, à l'Université du Québec à Montréal: «Nouvelles expériences de la textualité: l'adaptation cinématographique» (année 2002-2003), «À la croisée de l'écriture et de la lecture», animé avec Louise Dupré (hiver 2003), et «Figures, textes et imaginaire» (année 2004-2005). À ces séminaires s'ajoute aussi le cours «Lecture littéraire et imaginaire», donné à Porto Alegre et à Niteroi au Brésil (automne 2004). Ces séminaires ont été des lieux dynamiques qui m'ont permis de tester certaines hypothèses et de préciser ma pensée, et je tiens à en remercier tous les participants.

Cet essai n'existerait pas sans la collaboration de nombreux étudiants à qui je veux exprimer ma plus vive reconnaissance. Anick Bergeron, Nancy Costigan, Samuel Archibald, Catherine Groleau, Marianne Girard, Patrick Tillard et Amélie Langlois Béliveau ont participé aux différentes étapes de la rédaction de cet ouvrage. Je tiens aussi à remercier certains collègues qui ont nourri, par leurs commentaires et avis éclairés, ce livre: Jean-François Chassay et Anne Élane Cliche, complices depuis longtemps, de même que Nicolas Xanthos. Et il y a tous les autres qui m'ont aidé, parfois sans s'en rendre compte, et à qui je souhaite exprimer ma gratitude.



Portrait d'un couple élégant
signé Rembrandt f. 1633